Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik
https://doi.org/10.1007/s41244-025-00399-w

LiLi

THEMENBEITRAG

Von scheinenden Lampen

Methodologische Überlegungen ausgehend aus der berühmten *disputatio hermeneutica* über die Bedeutung der letzten Zeile von Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe* (1846)

Marina Foschi

Eingegangen: 30. Januar 2025 / Angenommen: 27. Mai 2025
© Der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature 2025

Zusammenfassung Die Kontroverse zwischen Emil Staiger und Martin Heidegger über die Deutung des Verbs *scheinen* in der letzten Zeile von Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe* ergibt sich aus dem unterschiedlichen Verständnis von Hermeneutik als Technik und Methode der Sinndeutung einzelner literarischer Texte einerseits und als universelle Theorie der Interpretation literarischer Kunstwerke andererseits. Davon ausgehend wird in dieser Arbeit über das hermeneutische Potenzial eines textlinguistisch orientierten Verfahrens der Untersuchung poetischer Texte reflektiert.

Schlüsselwörter Eduard Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe* · Linguistische Hermeneutik · Textstilistik · Grammatische Mittel der Poetizität

✉ Marina Foschi
Dipartimento di Filologia, letteratura e linguistica, Università di Pisa, Pisa, Italien
E-Mail: marina.foschi@unipi.it

Published online: 19 September 2025

Shining Lamps

Methodological Considerations Based on the Notorious *disputatio hermeneutica* on the Meaning of the Last Line of Mörike's Poem *Auf eine Lampe* (1846)

Abstract Starting from the controversy between Emil Staiger and Martin Heidegger over the interpretation of the verb *scheinen* in the last line of Mörike's poem *Auf eine Lampe*, which results from a different understanding of hermeneutics as a technique and method of interpreting the meaning of individual literary texts or as a universal theory of interpreting literary works of art, the work focuses on the interpretative potential of a text-linguistically oriented method of analysing poetic texts.

Keywords Eduard Mörike's Poem *Auf eine Lampe* · Linguistic Hermeneutics · Text Stylistics · Grammatical Devices of Poeticity

1 Einleitendes

In diesem Beitrag dient Eduard Mörikes im Jahr 1846 verfasste Gedicht *Auf eine Lampe* als Gegenstand einer paradigmatischen Analyse, die zeigen soll, welchen Beitrag ein textlinguistisch orientierter Ansatz zur Interpretation eines literarischen Textes leisten kann. Damit wähle ich zum zweiten Mal ein Mörike-Gedicht als Fallbeispiel, nachdem ich 2001 – als ich meine ersten Schritte in der neu etablierten akademischen Disziplin *Lingua tedesca* (Deutsche Sprachwissenschaft) unternahm – in einem Vortrag am Germanistischen Seminar der Universität Zürich unter dem Titel *Was kann die Textlinguistik zur Analyse lyrischer Texte beitragen?* anhand von Mörikes Gedicht *Verborgenheit* (1838) (Foschi Albert 2002) einen hermeneutischen Ansatz zu legitimieren versuchte, der linguistische und literaturwissenschaftliche Interessen zu verbinden vermag. Mein Interesse an der Textlinguistik und ihren Methoden zur Analyse und Klassifizierung von Texten in Textsorten ergab sich damals ganz natürlich aus meinen bisherigen Erfahrungen. Als Germanistin wurde ich zunächst in Italien ausgebildet, zu einer Zeit, als das akademische Fach *Lingua e letteratura tedesca* (Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft) noch nicht getrennt war. Anfang der 1980er Jahre waren die Hauptströmungen der italienischen Literaturkritik auch in der Germanistik strukturalistisch, marxistisch und sozialkritisch orientiert. So lernte ich, nach Roman Jakobson die Linguistik als »umfassende Wissenschaft der Struktur der Sprache« und die Poetik als »integralen Bestandteil ihres Forschungsgebietes« (Jakobson 2019, S. 170) zu betrachten. Seit früherer Beschäftigung mit literarischen Texten habe ich versucht, mich auf einer intersubjektiven Ebene zu bewegen und die Argumente für meine Deutung literarischer Phänomene auf das Textmaterial selbst und seine sprachliche Textur zu stützen. In den USA, wo ich in den späten 1980er/frühen 1990er Jahren an der University of Maryland und teilweise in Berkeley Germanistik und Komparatistik studierte, dominierten die Rezeptionsästhetik und die *Cultural Studies* – ein Ansatz, der sich in der funktional-pragmatischen, kulturwissenschaftlich orientierten Text- und Textsortenlinguistik gewissermaßen spiegeln lässt.

Die Suche nach einer Legitimation für einen wissenschaftlichen Ansatz, der Sprache und Literatur als Einheit betrachtet, kommt in meinen Arbeiten zu Mörike der Nullerjahre (vgl. Foschi 2000; 2001; 2002) deutlich zum Ausdruck. Zu dieser Zeit waren solche Legitimationsversuche noch vereinzelt und wurden vor allem im Bereich der internationalen Germanistik (auch *Auslandsgermanistik*) unternommen. Auf der Agenda der internationalen Germanistik schien die deutsche Sprachwissenschaft weder als sprachdidaktische Theorie noch als möglicher literaturkritischer Ansatz einen Platz zu haben. Auch war damals die Frage, ob literarische Texte Studienobjekt der Linguistik sein sollten, unter etablierten allgemeinen Sprachwissenschaftler*innen noch umstritten. Heute scheint insgesamt ein viel breiterer Konsens darüber zu bestehen, dass sich Literaturwissenschaft und Linguistik wieder annähern sollen und können. Was die spezifische Situation in Italien betrifft, so ist die italienische Germanistik seit dem Abtreten der Generation, die in den 1960er und 1970er Jahren die deutsche Literatur vor allem unter sozialkritischen Gesichtspunkten erforschte, durch einen methodischen Eklektizismus gekennzeichnet, der jeden wissenschaftlich begründeten Ansatz aufnimmt. In diesem toleranten Panorama kann auch die Hermeneutik des literarischen Textes, die auf linguistischen Beobachtungen beruht, ihre Wissenschaftlichkeit unter Beweis stellen.[1]

Am Beispiel von Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*[2] soll hier gezeigt werden, wie in literarischen Texten Wörter und grammatische Strukturen als Träger vielfältiger Bedeutungen zur sprachlichen Kodierung von Poetizität eingesetzt werden. Die Wahl des Gedichts ist nicht zufällig: Mörikes *Auf eine Lampe*, genauer gesagt die letzte Zeile des Gedichts, vor allem aber die darin vorkommende Verbform *scheint*, war in den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts Gegenstand einer Kontroverse zwischen dem Germanisten Emil Staiger und dem Philosophen Martin Heidegger. Die hermeneutische Debatte und ihre Folgen für die Rezeption des Gedichts werden im folgenden Abschnitt (2) behandelt. In Abschnitt (3) werden methodologische Überlegungen entwickelt, die von der Debatte ausgehen und den linguistischen Ansatz einleiten, der am Text des Gedichts *Auf einer Lampe* erprobt wird (4). Einige Schlussfolgerungen im Hinblick auf das Ziel literaturwissenschaftlicher Textanalysen runden den Beitrag ab (5).

[1] Ich halte es hier nicht für fruchtbar, nominalistisch vorzugehen und theoretisch zu differenzieren, was die ›linguistische Hermeneutik‹ (vgl. Foschi 2002) mit oder von der ›linguistischen Literaturwissenschaft‹ oder der ›Literaturlinguistik‹ verbindet oder unterscheidet. Erfreulicherweise lässt sich in der internationalen Germanistik in den letzten Jahren – unter welchem fachlichen Etikett auch immer – ein zunehmendes Bemühen beobachten, über den sprachwissenschaftlichen Zugang zu literarischen Texten die »verlorene Einheit« (Auer 2013, S. 16) des Faches wiederzugewinnen. Demgegenüber ist die von Bär (2021, S. 572–573) vorgeschlagene Unterscheidung zwischen »linguistischer Hermeneutik« und »hermeneutischer Linguistik« relevant, die sich dezidiert als »Sinnwissenschaft« versteht und sich dementsprechend nicht nur mit literarischen Texten, sondern mit sprachlichen Äußerungen, die in Texten aller Art vorkommen, beschäftigt.

[2] Zur Entstehung des Gedichts *Auf eine Lampe* vgl. Wild/Wild (2004, S. 148), zu seiner Rezeption vgl. Angelov (2011).

2 Die Heidegger-Staiger-Kontroverse

Die Geschichte ist bekannt: Der Schweizer Literaturkritiker Emil Staiger hält 1951 in Freiburg/Breisgau einen Vortrag zum Thema *Die Kunst der Interpretation*, den er 1955 als Essay veröffentlicht. Unter Staigers Zuhörerschaft ist auch der deutsche Philosoph Martin Heidegger, der ihm schreibt, um dessen Interpretation des Gedichts mit seiner eigenen zu widerlegen. 1951 veröffentlicht Staiger – mit Genehmigung des Autors – seinen Briefwechsel mit Martin Heidegger.[3] Die Veröffentlichung des Briefwechsels Heidegger-Staiger löst eine Fülle von Interpretationen des lyrischen Textes *Auf eine Lampe* aus, des bis heute meistgelesenen und meistinterpretierten Gedichts Mörikes.

Anhand von Mörikes Gedicht stellt Staiger in seinem Freiburger Vortrag seine ›immanente‹ Methode der Textinterpretation dar. Operatives Kriterium der Methode ist es, das ästhetische Gefühl, das ein literarischer Text hervorruft, in der inneren Struktur des Werkes aufzuspüren, ohne Rücksicht auf die historisch-biographischen Kontexte seiner Entstehung: »Das Kriterium des Gefühls wird auch das Kriterium der Wissenschaftlichkeit sein« (Staiger 1971, S. 11). Der ästhetische Reiz eines literarischen Kunstwerks erklärt sich nach Staiger durch das Erkennen seines ›Stils‹, d. h. des vereinheitlichenden Prinzips, in dem »ein vollkommenes Kunstwerk – oder das ganze Schaffen eines Künstlers oder auch einer Zeit – in allen Aspekten übereinstimmt« (Staiger 1971, S. 11). Der individuelle Stil eines Gedichts ist »nicht Form und Inhalt, nicht Gedanke und Motiv«, er ist vielmehr »dies alles in einem« (Staiger 1971, S. 16). Staiger vergleicht den Stil poetischer Texte mit der inneren Struktur, dem ›Rhythmus‹, der musikalische Kompositionen auszeichnet. Der musikalische Rhythmus, woraus die Schönheit des literarischen Textes entsteht, wird vom Gefühl als Ganzes wahrgenommen. Aufgabe der Textinterpretation ist es, diese Wahrnehmung zu erkennen, »sie im einzelnen nachzuweisen« (Staiger 1971, S. 12) und zu klären. Zur Erläuterung seiner literaturhermeneutischen Methode verweist Staiger auf Verse, die ihn »ansprechen«, die er »liebt« (Staiger 1971, S. 10). Gemeint sind die Verse des Gedichts *Auf eine Lampe*:

»Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs.
Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand
Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflicht,
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.«
(Mörike 1984, S. 89)

[3] Staigers Essay *Die Kunst der Interpretation* und sein Briefwechsel mit Heidegger sind in einer späteren Sammlung von Aufsätzen und Vorträgen enthalten (Staiger 1971, S. 7–28 und 28–42).

Staigers Interpretation von Mörikes Gedicht zielt darauf hin, das Gefühl nachzuweisen, dass es sich um ein poetisches Produkt der klassizistischen Tradition handelt, was sich u. a. in einem Wortschatz zeigt, der an die ästhetischen Schriften Goethes und Schillers erinnert, jedoch mit einer »Neigung zum Pretiösen« (Staiger 1971, S. 15), die in der Hochklassik noch fehlte. Entsprechend seiner Überzeugung, dass jede Dichtung nicht nur im Hinblick auf die literarische Tradition der Zeit, in der der Dichter lebte, zu interpretieren sei, sondern »im Ganzen der Menschheitsgeschichte« (Staiger 1971, S. 24), deutet Staiger Mörikes Gedicht als Zeugnis der gesamten Goethezeit und eines Epigonentums, das die Dichter dieser Epoche mit den epigrammatischen Dichtern der hellenistischen Poesie teilen. Als vorherrschendes Gefühl des Dichters, der sich als Epigone versteht, sieht Staiger Resignation an (vgl. Staiger 1971, S. 25). Für Mörike bedeutet dies eine wehmütige Erinnerung an die vergangene Zeit, in der sich der Dichter mit dem Kunstwerk eins fühlte und es als organisches Ganzes sehen konnte. Er traut sich deshalb nicht mehr ganz zu, mit der gleichen Entschiedenheit und Eindeutigkeit über das Schöne zu sprechen, wie es Goethe im *Faust* getan hat. Diese Stimmung sei vor allem im letzten Vers des Gedichts zu erkennen: *Was aber schön ist, selig scheint es in sich selbst*. Mörike – so Staiger (1971, S. 29) – beziehe sich hier auf das Schöne, indem er eher zögernd an die exemplarische Aussage anknüpfe, die Goethe in *Faust* 2, II (*Peneios*) dem Kentaur Chiron zuschreibt:

> »Was!... Frauen-Schönheit will nichts heißen,
> Ist gar zu oft ein starres Bild;
> Nur solch ein Wesen kann ich preisen
> Das froh und lebenslustig quillt.
> Die Schöne bleibt sich selber selig;
> Die Anmuth macht unwiderstehlich,
> Wie Helena, da ich sie trug.«
> (Goethe 1966, S. 289, Herv. M.F.)

Hat das Schöne bei Goethe noch in seiner Seligkeit Bestand – wie die Verbform *bleibt* suggeriert –, so kann es bei Mörike nach Staiger nur noch *erscheinen*:

> »[Goethe] weiß darüber Bescheid. Er spricht sich entschieden und unzweideutig aus. Mörike geht nicht so weit. Er traut sich nicht mehr ganz zu, zu wissen, wie es der Schöne zumute ist«. (Staiger 1971, S. 24)

Staigers Interpretation des Gedichts im Zusammenhang mit der epigonalen Situation des Dichters und seiner wehmütigen Erinnerung an die vergangene Goethezeit kreist vor allem um den tonangebenden letzten Vers und basiert auf einer Auffassung des Prädikats *scheint* gemäß der zweiten Bedeutung des Verbs *scheinen*, die es auch im Gegenwartsdeutschen hat:

1. »Licht ausstrahlen, Helligkeit verbreiten« sowie »Licht widerstrahlen, schimmern, glänzen«

2. »(bei jmdm.) den Anschein, den Eindruck hervorrufen« (auch in einer grammatisch festen Struktur mit *es*-Subjekt) verwendet werden kann (DWDS, Lemma *scheinen*).

Staigers Deutung der Verbform *scheint* als *videtur* und konsequenterweise des Pronomens *ihm* als Reflexivpronomen ist nicht unumstritten. Auch in Freiburg gibt es kritische Stimmen, die eine Deutung als *lucet* bevorzugen. Schließlich erinnert der Lyrikspezialist Hugo Friedrich während der Diskussion daran, dass *ihm* ein altes, im Schwäbischen noch gebräuchliches Reflexivpronomen ist. Man ist sich dann einig, dass die Verwendung einer dialektalen Besonderheit bei Mörike zu dem Effekt der Beschreibung der verlorenen Heimat der Dichtung hätte beitragen können (vgl. Staiger 1971, S. 29).

Martin Heidegger nimmt an der Diskussion nicht teil, äußert sich aber schriftlich entschieden gegen Staigers Interpretation. Im Gegensatz zu Staiger versteht er das Verb *scheinen* in seiner Bedeutung von »Licht ausstrahlen, Helligkeit verbreiten« (DWDS, Lemma *scheinen*):

> »Sie lesen ›selig scheint es in ihm selbst‹ als felix in se ipso (esse) videtur. Sie nehmen das ›selig‹ prädikativ und das in se ipso zu felix. Ich verstehe es als adverbial, als die Weise wie, als Grundzug des ›Scheinens‹, d. h. des leuchtenden Sichzeigens, und nehme das in eo ipso zu lucet. Ich lese: feliceter lucet in eo ipso; das ›in ihm selbst‹ gehört zu ›scheint‹, nicht zu ›selig‹; das ›selig‹ ist erst die Wesensfolge des ›in ihm selbst Scheinens‹.« (Heidegger in Staiger 1971, S. 30)

Die Bedeutung des Verbs erhellt sich für Heidegger aus dem Kontext der letzten beiden Verse des Gedichts, in denen die Lampe als »reines Kunstwerk« bezeichnet wird. In diesen Versen sieht er eine poetische Formulierung der Hegelschen Ästhetik dar, nach der die ideale Kunstform in sich geschlossen ist:

> »[Die beiden letzten Verse des Gedichts] sprechen in nuce Hegels Ästhetik aus. Die Lampe, ›das Leuchtende‹, ist als ›ein Kunstgebild echter Art‹ das σὐμβολον des Kunstwerkes als solchen – in Hegels Sprache ›des Ideals‹. Die Lampe, das Kunstgebild (›o schöne Lampe‹), bringt in eines zusammen: das sinnliche Scheinen und das Scheinen der Idee als Wesen des Kunstwerkes überhaupt«. (Heidegger in Staiger 1971, S. 30)

Die Lampe, die in den Zeilen 7–8 des Gedichts als Symbol (σύμβολον) des Kunstwerks dargestellt wird, betrachtet Heidegger als Gegenstand und zugleich als Form des Kunstwerks. Sie ist zugleich Referent und Zeichen der sprachlichen Darstellung. Die Zeilen 9 und 10 des Gedichts sind so gestaltet, dass jeweils das Kunstwerk-Lampe und das Kunstwerk-Gedicht, welches das Kunstwerk-Lampe versprachlicht, zur Existenzbedingung des anderen werden. Die Lampe wird durch ihre sprachliche Repräsentation zu einem realen ›Ding‹, ihre Schönheit wird durch die Sprache belebt. Die Schönheit der Lampe »leuchtet«, d. h. sie strahlt, erscheint:[4]

[4] Diese Interpretation passt gut zur Zuordnung des Pronomens *ihm* zur Nominalgruppe *Das Kunstwerk*.

»Die Artikulation und der ›Rhythmus‹ des letzten Verses haben ihr Gewicht im ›ist‹. ›Was aber schön *ist*‹ (ein Kunstgebild echter Art *ist*), ›selig *scheint* es in ihm selbst!‹ Das ›Schön-Sein‹ ist das reine ›Scheinen‹.« (Heidegger in Staiger 1971, S. 30, Herv. i. O.)

Heideggers Interpretation verfolgt andere Ziele als die von Staiger vorgenommene Hervorhebung poetischer Qualitäten des Textes oder psychologischer Momente, wie etwa das Bild der Kinderschar in Vers 6 als traurige Erinnerung an die Kindheit des Dichters zu erkennen (vgl. Staiger 1971, S. 22). Aus der Perspektive Heideggers versagt Staiger den Zugang zum Gedicht, weil er das Gedicht »nicht von der Kunst, sondern vom Betrachter her« begreift und damit auf der Individualität der Dichtung und des interpretatorischen Zugangs beharrt (vgl. Wild 2007, S. 215). Heidegger hingegen interpretiert Mörikes Dichtung im Rahmen eines universalen ästhetischen Paradigmas, seiner eigenen Ästhetik. In seinem erschienenen Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerks* (1977) hatte er in Übereinstimmung mit Hegel das Kunstwerk als dasjenige erfasst, das sich selbst offenbart und in seinem reinen Sein in sich selbst erscheint (vgl. Sega 1989, S. xiv). Dabei definiert er das Schöne als Scheinen, das »ins Werk gefügt« ist (Heidegger 1977, S. 61). Heideggers hermeneutisches Interesse besteht darin, die »Seinhaftigkeit« des Textes zu erkennen, die er als »Verhältnis der Sprache zu uns Sterblichen« (Heidegger in Staiger 1971, S. 34–35) versteht. Er fordert Staiger auf:

»Lesen Sie dazu Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* 1835 nach, die Einleitung und das erste Kapitel des ersten Teils. Da heißt es (Erstausgabe der Werke Bd. X, 1. 144): »Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche ›Scheinen‹ der Idee«. ›Der *schöne* Gegenstand [...] läßt in seiner Existenz seinen eigenen Begriff erscheinen als realisiert und zeigt an ihm selbst die subjektive Einheit und Lebendigkeit‹.« (Hegel 1835; Heidegger in Staiger 1971, S. 30, Herv. i. O.)

Heideggers Deutung des Verbs *scheinen* betrifft auch die Pronominalform *ihm*, die wiederum anders gedeutet wird als bei Staiger:

»Das ›ihm‹ ist nicht nur schwäbische Mundart, diese Mundart ist geeignet und wird gebraucht, um einen wesentlichen Unterschied auszusagen: ›in ihm selbst‹ nennt zwar etwas an ihm selbst, aber solches, was kein Selbstbewußtsein für sich hat, was in Hegels Sprache kein ›Begriff‹, d. h. kein ›reines Scheinen in sich selbst‹ (141) ist, sondern ein ›Scheinen‹ ohne Selbstbewußtsein, ohne ein ›sich‹, also nicht ›in sich‹, wohl dagegen ›in ihm selbst‹. Aber dieses ›Scheinen‹ ist niemals ein ›bloßer Schein‹ (im Sinne von ›es scheint, als ob...‹).« (Heidegger in Staiger 1971, S. 30–31)

Nach Staiger wird diese Interpretation den historischen und psychologischen Beziehungen des dichterischen Textes nicht gerecht. In seinem ersten Antwortschreiben versucht er, den Zusammenhang von *Auf eine Lampe* mit Hegels Ästhetik zu widerlegen. Er betont den offensichtlichen und wesentlichen Unterschied zwischen ihm und Heidegger in der Auffassung von poetischer und philosophischer Sprache (vgl. Staiger 1971, S. 33) und unterstreicht seine höhere Kompetenz in dichterischen Fragen,

indem er Heideggers Behauptung widerlegt, die Betonung des Gedichts liege »aus rhythmischen und sachlichen Gründen« (Staiger 1971, S. 34). Heidegger entgegnet, dass im 19. Jahrhundert aufgrund der vorherrschenden Hegelschen Philosophie die Deutung von *scheinen* im Sinne von ›leuchtendes sich zeigen des Anwesenden‹ in jeder Debatte über Kunst mitschwingen musste und keine eigene Lektüre von Hegels Ästhetik voraussetzte. Gleichwohl erkennt er mit Staiger die Grundstimmung, die aus dem Gedicht spricht: »Ich gehe wohl mit Ihnen einig, wenn ich diese Stimmung die zurückblickende Wehmut nenne« (Heidegger in Staiger 1971, S. 37). In seinem zweiten Brief, der sich durch einen recht versöhnlichen Ton auszeichnet, hebt Staiger die Gemeinsamkeiten hervor, die in beiden Lektüren des Gedichts vorhanden sind:

> »Ganz einverstanden bin ich mit Ihrer Kennzeichnung des Baus des Gedichts. Ich hatte mich in meinem Vortrag ähnlich darüber geäußert. Wir geben ferner beide zu, daß das ›scheint‹ in manchen Bedeutungen schillert. Sie legen den Nachdruck mehr auf lucet (dem Scheinen, dem Leuchten der Lampe zuliebe), ich nach wie vor mehr auf videtur. Damit beziehe ich nämlich auch den Dichter in jene Wehmut ein, die, wie wir beide überzeugt sind, als Stimmung das ganze Gedicht durchwaltet. Der Dichter ist von Wehmut bewegt, nicht nur, weil er weiß, daß das Kunstwerk in seinem Wesen den meisten entgeht, sondern weil auch er selbst sich nicht mehr sicher als Eingeweihter zu fühlen wagt. Diese seine persönliche Wehmut läßt sich aus dem ›Maler Nolten‹ (dem letzten König von Orplid mit seinem verdämmernden Bewußtsein) und ungezählten Gedichten belegen. Und eben dieser Scheu und Trauer scheint mir eine so kategorische Aussage über das Schöne, wie sie nach Ihnen vorläge, zu widersprechen. Dennoch darf in Ihrem Sinn von Epiphanie die Rede sein, allerdings, würde ich meinen, von einer schon halb verschleierten Epiphanie.« (Staiger 1971, S. 42)

Die Kontroverse zwischen dem Schweizer Kritiker und dem deutschen Philosophen entsteht durch eine grundsätzlich unterschiedliche Haltung gegenüber den Mitteln der Interpretation. Wie Carmello (2021, S. 290–291) ausführt, hat für beide Autoren das philologische Wissen die hegemoniale Stellung verloren, die es im Historismus innehatte. Während die Philologie für Staiger eine heuristische Funktion übernimmt, die der kritischen Arbeit inhärent ist, wird sie von Heidegger entschieden abgelehnt. So wirft der Literaturkritiker dem Philosophen vor, Mörikes Lyrik als philosophisches Dokument zu betrachten und dabei zu vergessen, dass das Ziel der Interpretation darin besteht, die eigentümliche Schönheit des einzelnen Gedichts zu erfassen. Wie Staiger erkennt, ruht der Kern der *disputatio hermeneutica* auf der unüberbrückbaren Differenz zwischen seinem hermeneutischen Ansatz, der auf den Mitteln der literarischen Interpretation beruht, und Heideggers besonderem Zugang zum poetischen Werk:

> »Alles was uns noch trennt, ist wohl aus folgendem Unterschied zu verstehen: Sie lesen das Gedicht als Zeugnis *des* Dichterischen und *des* Schönen in seiner wandellosen Einfachheit. Ich lese es mehr als Zeugnis der besonderen, unwiederholbaren Art des Dichterischen und des Schönen, die in Mörike um die Mitte des letzten Jahrhunderts wirklich geworden ist. An *dem* Schönen, wie

> Sie es denken, hat Mörike Teil (im Sinn von μετέχει). Auch ich, als Historiker, muß das erkennen. Aber noch mehr muß mich die Frage beschäftigen, *wie* er daran Teil hat, wie das Eine sich in seiner individuellen Erscheinung bricht.« (Staiger 1971, S. 42, Herv. i. O.)

Die Differenzen über die Interpretation des Verbs *scheinen* sich im Wesentlichen – wie in der ursprünglichen Staiger-Heidegger-Kontroverse – zu grundsätzlichen Meinungsverschiedenheiten über die hermeneutische Frage zu entwickeln, was das Wesen des Kunstwerks ausmacht. Nach Angelov (2011) vertreten sowohl Staiger als auch Heidegger eine konservative Position, nach der sich die Gegenwart von der Welt der künstlerischen Schönheit, die die Lampe verkörpert, entfremdet. Die meisten Interpretationen, die der *Querelle* folgen, bewegen sich auf bereits bekanntem Terrain, indem sie in Mörikes Gedicht eine melancholische Grundstimmung erkennen, die als Zeugnis für das »Ende der Kunst« im Sinne Hegels verstanden wird (vgl. Angelov 2011).[5] So sieht der bekannte Philosoph Hans Georg Gadamer (1993) das Hauptthema des Gedichts in der Schönheit einer Lampe, die *leuchtet*, weil sie ein Kunstwerk ist, auch wenn sie niemandem mehr nützen kann:

> »Eine Lampe, die nicht leuchtet, weil sie altmodisch und vergangen in einem ›Lustgemach‹ hängt […] gewinnt hier ihren eigenen Glanz, weil sie ein Kunstwerk ist.« (Gadamer 1993, S. 359)

Nach Gadamers Interpretation *leuchtet* die Lampe noch, weil sie ein Kunstwerk ist. Kunstwerke, insbesondere solche, die in den Rang klassischer Werke erhoben werden, sind für Gadamer unabhängig vom historischen Kontext ihrer Wahrnehmung. Wie Gadamer entscheiden sich die meisten Interpreten für die zweite Bedeutung. Eine Untersuchung der zahlreichen Beiträge, die eine ähnliche Deutung des Gedichts *Auf eine Lampe* vorschlagen, könnte einen Beitrag zur Entwicklung der Literaturkritik leisten und etwas über die Vielfalt kritischer Ansätze und Methoden aussagen, die sich seit den 1950er Jahren bis zum Eklektizismus und Pluralismus unserer Tage entwickelt haben – ein interessantes Unterfangen, das aber mit den Intentionen dieser Arbeit nicht gut vereinbar ist. Wichtig ist vor allem, dass viele Interpretationen sichtbare Zeichen ihrer Herkunft aus der Heidegger-Staiger-Kontroverse tragen, indem sie um die letzte Verszeile kreisen und sich auf die Frage konzentrieren, wie die Verbform *scheint* – ob als Äquivalent der lateinischen Verbform *videtur* oder *lucet* – zu verstehen ist.[6]

[5] Nach Plumpe (2014, S. 17) lässt sich die Geschichte der Kontroverse als Illustration der fortschreitenden »Kunstvergessenheit« der modernen Welt erzählen, in der es keine ernsthafte kritische Auseinandersetzung mit dem Thema authentischer Kunst gibt und sich die akademische Welt in »sekundären Diskurse« verliert.

[6] Für eine ausführliche Übersicht über die Rezeption des Gedichts vgl. Angelov (2011).

3 Methodische Überlegungen

Die Staiger-Heidegger-Kontroverse, die auf der alternativen Bedeutung *videtur/lucet* der Verbform *scheint* beruht, erscheint aus linguistischer Sicht unbegründet, und dies aus im Wesentlichen drei Gründen.

Erster Grund: Das germanische Verb *scheinen* ist vom Althochdeutschen bis zur Goethezeit in einer Vielzahl von Bedeutungen und Verwendungen in Gebrauch, die weit über die bloße Alternative zwischen *videri* und *lucere* hinausgehen. Nach dem *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm ([1]DWB) sind vier Hauptbedeutungen belegt, die als Entsprechungen der lateinischen Verben *lucere, splendere, apparere, videri* angegeben werden. Nur für die erste Bedeutung (›leuchten, glänzen, Licht ausstrahlen‹) sind zahlreiche Bedeutungsnuancen belegt, die sich auf »Lichtquellen und selbstleuchtende Gegenstände« wie »Fackeln, Lichter« und – was uns besonders interessiert – »Lampen« beziehen ([1]DWB, Herv. i. O.): *lucere, relucere, resplendere, splendere, nitere, enitere, renitere, praenitere, nitescere, enitescere, clarescere, fulgere, refulgere, fulgurare, ardere, micare, emicare, corruscare, rutilare, flavescere, radiare, vibrare, lustrari*. Für die zweite Bedeutung ›von anderen Gegenständen zur Bezeichnung eines starken, intensiven Glanzes‹, die vor allem den Fall von »Körpern mit glatter Oberfläche, die das Licht zurückstrahlen, wie Gold, Edelsteine, metallene Waffen« betrifft, sind als Synonyme eingetragen dt. *blanken, glänzen, schimmern*, und lat. *enitescere, coruscare, micare, fulgere* ([1]DWB, Herv. i. O.). Diese Bedeutung geht in die dritte über, ›zum Vorschein kommen, sichtbar werden, sich zeigen‹ . Schließlich kann sich *scheinen* auf den »von dem äußeren Anschein oder Aussehen einer Sache« beziehen, wobei »das innere Wesen, die wahre Beschaffenheit unbestimmt gelassen wird«, im Sinne von ›das Ansehen haben, *videri, speciem habere, speciem prae se ferre*‹ (vgl. [1]DWB, Lemma *scheinen,* Herv. i. O.). Aus linguistischer Sicht sind alle Bedeutungen und Verwendungen des Wortes zu berücksichtigen, auch die nicht standardsprachlichen. Der Sprachwissenschaftler Leo Spitzer deutet das Verb *scheinen* bei Mörike nach dem Schwäbischen als »schön, prächtig sein« (Spitzer 1951, S. 138), eine Deutung, die durch die entsprechende Verwendung des schwäbischen Ausdrucks *in ihm* im Sinne von ›in sich‹ und durch Spitzers allgemeine Darstellung des gesprochenen, umgangssprachlichen Charakters von Mörikes Gedicht gestützt wird (vgl. Spitzer 1951, S. 139). Noch einmal: Aus linguistischer Sicht sind alle diese Verwendungen möglich und in Betracht zu ziehen.

Zweiter Grund: Mörike kann die Polysemie des Verbs *scheinen* bewusst ausnutzen wollen, um poetische Effekte zu bewirken, wie auch Staiger einräumt: »Es mag sein, daß der alte Fuchs auch ein wenig an lucet dachte, das ihm, ähnlich wie das ›ihm selbst‹ dialektisch noch näher lag als uns« (Staiger 1971, S. 33). Aus linguistischer Sicht ist Mehrdeutigkeit eine »konstitutive Eigenschaft der menschlichen Sprache« (Klein/Winkler 2010, S. 6). Wie Klein/Winkler (2010, S. 5) anmerken, haben Staiger und Heidegger nicht ausgeführt, dass alle Wörter in der letzten Zeile von Mörikes Gedicht mehrdeutig sind, nicht nur *scheinen* und *ihm*, sondern auch etwa *selig, es, selbst*. Kein Wunder, denn fast alle Wörter der deutschen Sprache sind polysem (Klein/Winkler 2010, S. 6) und neigen zur Mehrdeutigkeit. Von Polysemie spricht man, wenn ein sprachliches Zeichen mehrere semantisch aufeinander

bezogene Lesarten besitzt. Polysemische Zeichen können zu Mehrdeutigkeit oder Ambiguität führen, wenn »zwei alternative, miteinander unvereinbare Denotate klar zu identifizieren sind, und die Lesarten grundsätzlich nach Präzisierung verlangen« (Bauer et al. 2010, S. 51). Die jeweils latente Ambiguität mehrdeutiger sprachlicher Zeichen löst sich im Kontext, aus der Sprechsituation heraus und durch das Weltwissen der Interpret*innen auf (vgl. Klein/Winkler 2010, S. 5). Die latente Ambiguität sprachlicher Zeichen kann genutzt werden, um mehrdeutige, poetische Effekte zu erzielen. Somit können polysemische sprachliche Ausdrücke als solche betrachtet werden, die im Sinne der kognitiven Poetik *foregrounding* bewirken, also beim Lesen nicht sofort erkannt werden, sondern als Stolpersteine des Verstehens wirken. Als poetisch gelten demnach Texte, die genügend *foregrounding*-Elemente enthalten, um die sprachliche Gestaltung gegenüber dem inhaltlichen Geschehen in den Vordergrund zu rücken und Jakobsons »poetische Funktion der Sprache« zu aktivieren (vgl. Schrott/Jacobs 2011, S. 499). Mehrdeutige Ausdrücke, nicht nur lexikalische, sondern auch grammatische Mittel des Deutschen, werden demnach als vordergründige Elemente eingestuft (vgl. Foschi 2017, S. 50). Obwohl beim literarischen Lesen grammatische Mittel wie Funktionswörter in der Regel als vertraute Wörter ›mitgelesen‹ und als Hintergrund für ›abweichende‹ sprachliche Mittel wahrgenommen werden, können einige grammatische Mittel in bestimmten Verwendungen auch Polysemie aufweisen und mehrdeutige Beziehungen ausdrücken, die dann unterschiedlich interpretiert und möglicherweise auch ästhetisch bewertet werden können. Beispiele hierfür sind Funktionswörter wie Pronomen und der koordinierende Konnektor *und*, die eine geringe lexikalische Bedeutung haben und tendenziell mehrdeutig sind (vgl. Foschi 2017, S. 57–58). Mehrdeutigkeit kann auch durch die syntaktische Funktion von Konnektoren hergestellt werden, z. B. durch die unbesetzte Position der Konnekten oder ihre semantische Typologie (vgl. Ballestracci 2019, S. 137). Andere Wörter, wie z. B. die deutsche Negationspartikel *nicht*, haben eine klare lexikalische Funktion, wobei die jeweiligen Skopusverhältnisse nicht immer eindeutig zu ermitteln sind (vgl. Foschi 2017, S. 61). Ambiguitäten, die sowohl durch einzelne Wörter als auch durch syntaktische Strukturen entstehen, denen mehr als eine Lesart zugeordnet werden kann, sind konstitutive Elemente poetischer Texte und tragen zur Gestaltung der literarischen Welt bei, die sich dem poetischen Text selbst verdankt. Das Verb *scheinen* ist nur ein Beispiel für die polysemischen Mittel, die »das Schwebende, Gleitende, Scheue, Vorsichtige, oft auch das Schlaue und Schillernde« (Staiger 1971, S. 33) der poetischen Sprache Mörikes und der poetischen Sprache überhaupt entfalten. Polysemische Wörter, auch wenn sie in einer bestimmten Bedeutung verwendet werden, bewahren auf einer evokativen Ebene Spuren der anderen Bedeutungen.

Dritter Grund: Aus textlinguistischer Sicht ist Text eine sprachliche Einheit, die eine kommunikative Funktion ausübt. Jeder Text – auch Mörikes Gedicht – ist in seiner Textganzheit und im Lichte seiner Funktion als Exemplar einer bestimmten lyrischen Gattung zu verstehen und zu interpretieren. Dass die »umstrittene letzte Zeile« des Gedichts nur im Rahmen einer Gesamtinterpretation des Gedichts erhellt werden kann, darauf hat bereits Leo Spitzer hingewiesen. In seinem Aufsatz *Wiederum Mörikes Gedicht »Auf eine Lampe«* (Spitzer 1951) erhebt der für seine stilistischen Studien und seine textzentrierte hermeneutische Methode bekannte

Sprachwissenschaftler und Literaturkritiker den Anspruch, neben der literaturkritischen Perspektive Staigers und der philosophischen Heideggers eine dritte Leseweise auf Mörikes Gedicht zu erörtern, indem er »die sinnliche Gestalt des Kunstgebildes der Lampe und ihren Symbolwert für das Gedicht« (Spitzer 1951, S. 133) ausmacht. Mit Heidegger sieht Spitzer im Gedicht den Ausdruck eines in sich geschlossenen Kunstwerks, das Mörikes Auffassung vom Wesen des »echten Kunstwerks« zum Ausdruck bringt. Er betont jedoch, dass das Gedicht kein Traktat über das Schöne sei, indem er – als Philologe – die »Licht-Metaphysik« ablehnt, mit der Heidegger das Verb *scheinen* durch den Bezug auf *Lampe* deutet (Spitzer 1951, S. 137). Das Prinzip der Geschlossenheit liegt vielmehr in der Form des Gedichts selbst. Das »Runde und Ausgeglichene«, das der Natur des Kunstwerks entspricht, zeigt sich in der Struktur des Gedichts selbst, das aus zehn, einer runden Zahl, Zeilen besteht und durch die Alliteration zwischen den Wörtern *schöne* [*Lampe*], *schmückest* der ersten Zeile und *schön, scheint* der letzten, kreisförmig, aufgebaut ist (vgl. Spitzer 1951, S. 134). Auch das beschriebene Ding, die schöne Lampe, ist kreisförmig, ebenso wie ihre Bestandteile: die Marmorschale, die Kinderreihe und der Efeukranz. Spitzer liest Mörikes Text zirkulär, indem er »in dessen kreisförmigem Rahmen« (Spitzer 1951, S. 135) formale Entsprechungen zwischen einzelnen Wörtern, Textteilen und dem Gesamtwerk erkennt – und umgekehrt. Man kann mit Spitzer den Akteuren der hermeneutischen Debatte vorwerfen, dass sie zu Verallgemeinerungen und überhaupt zu Behauptungen gelangen, die sich nicht durch die Konkretheit des Textes belegen lassen (vgl. Angelov 2011).[7] Vereinzelte sprachliche Beobachtungen, wie sie sowohl Staiger als auch Heidegger anstellen, dienen dazu, eine vorgefasste Interpretation des Textes mit empirischen Daten zu untermauern. Ein textlinguistisch orientiertes Verfahren der Analyse literarischer Texte geht umgekehrt vor. Die Analyse erfolgt nicht von oben nach unten, indem eine Theorie durch sprachliche Beobachtungen überprüft und bewiesen wird, sondern von unten nach oben: Beobachtungen der Textstrukturen, der textuellen Strategien und des Sprachgebrauchs eines Textes bilden die empirische Grundlage für seine Interpretation. Die hermeneutischen Schlüsse, die immer individuellen Charakter haben, werden aus den intersubjektiven Daten gezogen, die sich aus den Beobachtungen der sprachlichen Gestaltung des literarischen Textes, seines Stils, ergeben. Versteht Spitzer unter *Stil* die Art und Weise, wie eine individuelle Erfahrung des Schönen versprachlicht wird, so fasst die textlinguistisch orientierte Stilistik *Stil* als eine Texteigenschaft auf, die in allen Texten, nicht nur in literarischen, beschrieben werden kann (vgl. Eroms 2014, S. 13). Spitzers Anliegen, den Stil von Mörikes Gedicht herauszuarbeiten, spricht ein Programm an, das allen Formalisten und Strukturalisten gemeinsam ist:

[7] Mit dem Satz »wäre Mörike Heidegger gewesen, er hätte sich nicht mit der Alliteration ›schön – scheint‹ begnügt, sondern den Gedanken in altfränkischer adnominatio ausgedrückt: ›Was aber schön ist, selig schönt es in ihm selbst‹ (oder vielleicht: ›was schönend schönt, selig-seligend selbstet es in sich selbst‹?)« (Spitzer 1951, S. 147) kritisiert Spitzer Heideggers Hervorhebung einer Lichtmetaphysik bei Mörike, die durch den Gedichttext nicht gerechtfertigt ist, und seine eigene Verwendung klanglich ähnlicher Wörter, mit denen er eine neue philosophische Terminologie zu schaffen versucht. Vgl. das folgende Beispiel aus dem »Vorwort« zu Heideggers Antrittsvorlesung an der Universität Freiburg i.Br. am 24. Juli 1929: »Weil die Metaphysik das *Seiende* als das *Seiende* befragt, bleibt sie beim *Seienden* und kehrt sich nicht an das *Sein* als *Sein*« (Heidegger 1965, S. 7–23, hier S. 8. Herv. M.F.).

die strukturellen Merkmale zu identifizieren, die einen literarischen Text von einem nichtliterarischen unterscheiden. Ein solches Bestreben kennzeichnet auch die gegenwärtige Textsortenlinguistik in ihrem Versuch, linguistische Klassifikationskriterien für die verschiedenen Texttypologien zu finden. Der Text als organisches Ganzes weist auf jeder Ebene seiner Struktur Merkmale auf, die je nach Textsorte als stilneutral oder stilrelevant erscheinen. Stilmerkmale treten im Text überall dort auf, wo Varianten einer bestimmten Ausdrucksweise zu finden sind (vgl. Eroms 2014, S. 85).

4 Textlinguistische Bemerkungen anhand des Gedichts *Auf eine Lampe*

Der textlinguistische Ansatz, der zum Verstehen eines bestimmten Textes führt, besteht in der Zuordnung aller seiner Elemente, einschließlich dessen, was die Textsorte an Informationen über den Text liefert (vgl. Betten et al. 2017, S. 461). Als textuelle Elemente gelten die Textregularitäten und Textstrukturen, die prinzipiell für die Herstellung von Texten zur Verfügung stehen, darunter der äußere Aufbau, die zeitliche Struktur, die thematische Gliederung sowie die sprachliche Gestaltung mit allen ihren konstitutiven Elementen auf den verschiedenen Ebenen des Sprachsystems, darunter Laute, Wörter und Wendungen, morpho-syntaktische und textbezogene Phänomene (vgl. Betten et al. 2017, S. 462) und ihre jeweiligen Verwendungsmöglichkeiten, vor allem aber diejenigen, die poetische Wirkungen hervorrufen. Für die linguistische Analyse literarischer Texte können alle sprachlichen Zeichen stilistisch relevant sein. Ihre Relevanz wird durch die Hervorhebung ihrer abweichenden Beschaffenheit oder ihres abweichenden Verhaltens in Bezug auf textsortenspezifische Konventionen der Textgestaltung deutlich. Aus textlinguistischer Sicht stellen literarische Texte eine besondere Gruppe von Textsorten dar. Als allgemeine Muster literarischer Textsorten gelten die Beschreibungen der typischen Merkmale der drei Großformen der traditionellen Poetik, der Epik, der Lyrik und des Dramas. Auch deren Unter- und Mischformen können in ihren erkennbaren Strukturen und spezifischen Funktionen beschrieben werden. Erstes Unterscheidungsmerkmal literarischer Texte, insbesondere der Lyrik, ist die Erfüllung einer poetischen Funktion. Damit ist die Analyse von Mörikes Gedicht eingeleitet, die mit dem Erkennen der poetischen Textsorte beginnt: *Auf eine Lampe* gilt als paradigmatisches Beispiel für die lyrische Gattung des Dinggedichts. Nach der Auffassung von Kurt Oppert (1926), der als erster diese poetische Textsorte erkannte, entspricht das Dinggedicht der unpersönlichen, »episch-objektive[n] Beschreibung eines Seienden« (Oppert 1926, S. 748), die jedoch keine realistische Darstellung ist, sondern vielmehr einen symbolischen Zweck erfüllt. Obwohl das Dinggedicht fast ausschließlich beschreibenden Charakter hat, lässt es »Raum für Deutung« (Oppert 1926, S. 768), eine Deutung, die den sprachlichen Mitteln innewohnt, die die Beschreibung prägen:

> »Deutung ist nicht gesagter Inhalt, Deutung ist Formsache, im allerfeinsten Sinne Formsache. Deutung läuft nicht nebenher, sie waltet nicht außer und außer-

halb der Beschreibung, sondern in der Beschreibung selbst liegt sie verborgen, die Beschreibung ist strukturiert nach dem Prinzip der Deutung, allein der Ablauf der Darstellung erzeugt Deutung.« (Oppert 1926, S. 768)

Wie für die Gattung typisch, gibt es in Mörikes Dinggedicht keinen lyrischen Vorgang. Der Inhalt des Gedichts – das Ding – wird selbst zur lyrischen Form. Entsprechend seiner textsortenspezifischen Funktion steht das Ding im Gedicht, die Lampe, symbolisch für etwas. Die Lampe steht, wie die zahlreichen Interpret*innen immer wieder betont haben (vgl. Mayer 1987, S. 65), für das Kunstwerk. Dementsprechend führt die Interpretation des Gedichts zu einer Reflexion über die ästhetische Wirkung des Kunstwerks. Die zirkuläre Struktur des Gedichts – und der darin dargestellten Gegenstände – kann an den hermeneutischen Zirkel erinnern. Die folgenden Textelemente tragen zur Interpretation der Lampe als Kunstwerk bei (vgl. De Angelis 2000, S. 257–258):

Z. 1: Die Lampe ist *noch unverrückt*, d.h. sie ist noch an Ort und Stelle, was nicht zu erwarten ist, da sie ihre ursprüngliche Funktion, Licht zu spenden, nicht mehr erfüllt.
Z. 2–3: Die Position der Lampe – an der Decke eines Raumes hängend – weist auf ihre ursprüngliche Funktion hin: Sie befindet sich in einem Lustgemach, d.h. sie war ursprünglich dazu bestimmt, einen Raum zu erhellen, in dem lustvolle Handlungen vollzogen wurden.
Z. 4–6: Die Schönheit der Lampe wird durch konkrete Elemente (*Marmorschale, Efeukranz, Kinderschar*) geschildert, die an Geschichten und Traditionen erinnern.
Z. 7–8: Solche Assoziationen entstehen, weil die Lampe ihren praktischen Zweck verloren hat. Ihre Funktion ist nun rein dekorativ.
Z. 9–10: Die Lampe kann als Kunstwerk (*Kunstgebild der echten Art*) erscheinen, weil sie keinen praktischen Zweck mehr erfüllt; die Lampe »erscheint«, weil sie kein Licht mehr spendet.

Die Darstellung der Lampe, ihre literarische Gestaltung als Kunstwerk, erfolgt durch eine gezielte Auswahl sprachlicher Mittel, die poetische Effekte hervorrufen und dazu beitragen, die Darstellung selbst als poetisches Kunstwerk zu interpretieren. Zu diesen Mitteln gehören die Wahl von Lexemen und Ausdrücken, die direkt oder assoziativ auf die evozierte Welt der Klassik verweisen, sowie strukturelle, syntaktische und phonetische Mittel, die den formalen, metrischen und rhetorischen Gepflogenheiten der lyrischen Dichtungstradition entsprechen – viele Mittel dieser Art sind von der Mörike-Forschung akribisch herausgearbeitet und auch in einführenden Werken zum Autor zusammengefasst worden (vgl. Mayer 1987, S. 64–65; Müller 1998[3], S. 101–102). Auf diese bekannten Stilmerkmale des Gedichts soll hier nicht weiter eingegangen werden. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen hier lexikalische und grammatische Mittel, die als mehrdeutig identifiziert werden, d.h. Mittel, die als *poetische* Stolpersteine bei der Lektüre angesehen werden. Ein Beispiel hierfür ist das polyseme Pronomen *ihm.* Die Protagonisten der *Auf-eine-Lampe*-Kontroverse haben *ihm* im letzten Vers des Gedichts entweder als Reflexivpronomen (Staiger) oder als Personalpronomen (Heidegger) interpretiert. Auch

auf referentieller Ebene ist eine mehrdeutige Interpretation des Pronomens *ihm* bei Mörike möglich. Sowohl bei Staiger als auch bei Heidegger wird die Pronominalform *ihm* als Ko-Referent des Subjektsatzes *Was aber schön ist* und des Korrelats *es* betrachtet. Grammatisch möglich (und m. E. plausibler) ist aber auch, dass sich das Pronomen *ihm* auf die in Z. 9 erscheinende Nominalgruppe *Ein Kunstgebild' der echten Art* bezieht und mit der im selben Vers erscheinenden Pronominalform *sein* grammatisch verbunden ist, was für die Interpretation relevante Konsequenzen hat. Mit dem Erkennen dieses textgrammatischen Zusammenhangs wird zugleich eine dreigliedrige Pronominalkette (kursiv) hervorgehoben, die eine numerische Symmetrie mit der vorhergehenden (in Z. 1–4) aufweist (unterstrichen):

1. Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
2. An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
3. Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs.
4. Auf deiner weissen Marmorschale, deren Rand
5. Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflicht,
6. Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
7. Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
8. Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –
9. *Ein Kunstgebild der echten Art*. Wer achtet *sein*?
10. Was aber schön ist, selig scheint es in *ihm* selbst.

Auffällig ist der Wechsel der Anrede, der durch den Formwechsel des Pronomens in den beiden Pronominalketten hervorgerufen wird: Die Lampe, die in den Versen 1–4 durch die *Du*-Anrede als Ansprechpartner des lyrischen Ichs personalisiert wird, wird in den letzten beiden Versen zum Objekt der Betrachtung. Damit verliert das *Du* die Agensrolle, die es im ersten Satz des Gedichts (Z. 1–3) innehatte. Diese wird im zweiten Satz (Z. 4–6) von der Nominalgruppe *eine Kinderschar* (doppelt unterstrichen) übernommen. Die folgenden Zeilen (7–9) des Gedichts enthalten elliptische Ausdrücke, die im Wesentlichen nur durch ihre lineare Abfolge logisch-semantisch miteinander verbunden werden können:

11. [a] Wie reizend alles! [b] lachend, und [c] ein sanfter Geist
12. Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –
13. [d] Ein Kunstgebild der echten Art.

Die wenigen morphologischen und syntaktischen Verbindungen, die der Text an dieser Stelle bietet, lassen nur Spekulationen zu den folgenden Fragen zu, die der Text aufwirft:

Zu [a]: *alles*: worauf bezieht sich das Indefinitpronomen, das als Subjekt/Thema des Ausdruckes *Wie reizend alles (ist)* gilt?

Zu [b]: *lachend*: wer/was lacht? Die Form des Partizip-Präsens ermöglicht keinen sicheren (grammatischen) Bezug auf *die Kinderschar.*

Zu [c]: *ergossen*: Obwohl das Verb *ergießen* auch historisch überwiegend als Reflexivverb verwendet wird (vgl. DWDS, Lemma *ergießen*; [1]DWB, Lemma *ergieszen*), erweckt hier die Partizip II-Form *ergossen* die Erwartung eines Agens. Im Text gibt es jedoch keinen Hinweis auf ein mögliches Agens. Von wem wurde also den »süßen Geist des Ernstes« ergossen?

Zu [d]: *Ein Kunstgebild der echten Art:* Die Nominalgruppe leitet einen Textabschnitt (die letzten beiden Verse) ein, dessen zentrale Bedeutung für die Interpretation des gesamten Gedichts allgemein anerkannt ist. Grammatisch steht die Gruppe in keinem Zusammenhang mit den vorhergehenden Textteilen. Nur aus dem Kontext lässt sich ihre Bedeutung logisch erschließen.

Die logische Integration zur Spekulation [d] könnte lauten: *Die Lampe bzw. die ganze Form (derselben) (repräsentiert) ein Kunstgebilde der echten Art.* Dieser Gedanke hätte einen kohärenten Platz in der semantischen Vernetzung, die sich aus der Pronominalkette ergibt:

- die Lampe bzw. die ganze Form (derselben) (stellt) ein Kunstgebilde der wahren Art (dar)
- kein Mensch beachtet das Kunstgebilde (die Lampe, ihre Form)
- Was aber schön ist, das scheint selig in ihm (= im Kunstgebilde) selbst.

Die textgrammatische Verbindung zwischen den Zeilen 9–10 wird durch den Konnektor *aber* erstellt. Die damit ausgedrückte konzessive Relation wurde bereits von Heidegger erkannt (vgl. Staiger 1971, S. 39).

Mehrdeutigkeiten im Text werden auch durch Wörter mit unklarem Bezugsbereich produziert. Ein Beispiel hierfür stellt die Verwendung des Worts *selig* (Z. 10) mit einem zweideutigen Bezug zu *scheinen* und *es*. Ähnlich verhalten sich im Gedicht *zierlich* (Z. 2) und *fröhlich* (Z. 6). In Z. 10 stellt sich für den Interpreten die Frage, ob die Lampe zierlich »ist« oder zierlich »aufhängt«. In Z. 6 hingegen, ob die Kinderschar fröhlich »ist« oder fröhlich »schlingt«. In beiden Fällen spiegelt die semantische Mehrdeutigkeit eine grammatikalische Mehrdeutigkeit wider: Sind *selig* und *fröhlich* als Adverbien in adverbialer Funktion zu interpretieren oder fungieren sie hier als Adjektive in prädikativer Funktion?

Als Mittel semantischer Ambiguität können darüber hinaus die zahlreichen infiniten Verbformen hervorgehoben werden, die im Text syntaktisch desintegriert sind (Unterstreichungen):

1. Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
2. An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
3. Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs.
4. Auf deiner weissen Marmorschale, deren Rand
5. Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflicht,
6. Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
7. Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
8. Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –
9. Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
10. Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Syntaktisch nicht integrierte Verbformen vermitteln ein Bild, das sich leitmotivisch durch den Text zieht: Das Aufhängen der Lampe im vergessenen Raum wird durch die im Satz ›aufgehängten‹ Verbformen kodiert. Dem Bild des vollkommenen Kunststücks scheint hier die Unvollkommenheit menschlichen Handelns entgegengesetzt zu sein – angedeutet durch die vielen nicht finiten Verbformen. Das Schweben zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit als existenzieller Zustand wird

durch das Verb *aufhängen* und die damit verbundenen Assoziationen (›hochhängen, erhängen, etwas Unangenehmes aufladen‹) zum expliziten, sprachlich aufgeführten Thema des Gedichts.

Auf die zentrale Bedeutung des Verbs *aufhängen* für die Interpretation des Gedichts weist auch die auffällige Wahl der Präposition *auf* – statt *an* – im Titel hin. Im Kontext des Dinggedichts kann dies als Zeichen für die Absicht des Autors gedeutet werden, sich von dem Ding zu distanzieren (vgl. Oppert 1926, S. 752) und die Formulierung *an eine Lampe* zu vermeiden, die an eine persönliche Anrede hätte denken lassen. Tatsächlich wird die Präposition *an* in Akkusativkonstruktionen am häufigsten verwendet, um die Person oder Sache zu bezeichnen, die »Adressat, Ziel einer Handlung oder eines Vorgangs« ist (vgl. DWDS, Lemma *an*). Das Spektrum der Verwendungsmöglichkeiten der Präposition *auf* ist breit und umfasst räumliche, temporale, modale, finale und kausale Verwendungen (vgl. DWDS, Lemma *auf*). Die Verwendungen von *auf* mit Akkusativ – wie es in Mörikes Gedicht der Fall ist – werden als »Sonderfunktionen« aufgelistet, unter denen vor allem Restriktionsbeziehungen der »Aufteilung einer Menge auf die Grundeinheit« beschrieben werden, auf die sich *auf* bezieht (DWDS, Lemma *auf*). Keines der angegebenen Beispiele für Sonderfunktionen von *auf* erscheint auf den Kontext des Gedichttitels übertragbar:

- wie viel Pfund Fleisch kommen auf den Kopf der Bevölkerung?
- bei der Verteilung fielen 10 Euro auf den Mann
- man nehme drei Eier auf (= *pro*) ein Pfund Mehl
- etwa sechs Apfelsinen gehen auf ein Kilogramm (vgl. DWDS, Lemma *auf*)

Für die Präposition *auf* in Mörikes Text trifft nur die letzte Sonderfunktion zu:

> Losgelöst von einer bestimmten Bedeutung
> Grammatik: nach Verben, eine allgemeine Ziel- oder Bezugsgröße schließt sich an Beispiele:
> Auf das Kind achten, aufpassen
> etw. anwenden, beziehen auf einen Fall
> horchen, lauschen auf die Musik
> auf den Freund zählen, vertrauen, sich verlassen
> sich besinnen auf das Ereignis
> dringen auf Einhaltung des Versprechens
> (DWDS, Lemma *auf*)

Die Besonderheit dieser Funktion besteht darin, dass sie je nach dem Verb, mit dem sie im Satz verbunden ist, eine bestimmte Bedeutung annimmt. Dies widerspricht der Grundfunktion von Präpositionen, »Gegenstände oder Sachverhalte in eine semantisch spezifizierte Beziehung zu anderen Gegenständen oder Sachverhalten« zu setzen (*Grammis*, Lemma *Präposition*). Die Präposition *auf* im Titel von Mörikes Gedicht ist jedoch nicht an ein Verb oder eine Verbableitung gebunden, bleibt also unabhängig von einer vorgegebenen Bedeutung. Da sie durch eine Vielzahl von Suggestionen (u. a. *auf die Lampe achten, blicken, zielen*) frei interpretierbar ist, kann die Verwendung der Präposition *auf* in Mörikes Gedicht im weitesten Sinne als *poetisch* angesehen werden.

5 Abschließende Bemerkungen

Die durchgeführte Analyse hat in dem Gedicht *Auf einer Lampe* lexikalische und grammatische Mittel identifiziert, die semantische Ambiguität vermitteln: polyseme Lexeme, Pronominalketten, nicht integrierte Partizip-I- und -II-Formen, die Präposition *auf* mit Akkusativ in nonverbalem Kontext. Eine textlinguistisch orientierte Untersuchung dieser Art verfolgt also ein eigenes linguistisches Interesse, das in gewisser Weise mit dem strukturellen Interesse der Beschreibung von Poetizität zusammenfällt. Mit der Identifizierung sprachlicher Indikatoren für Poetizität hat die Analyse des Mörike-Gedichts einen Beitrag zur Textlinguistik geleistet, gemäß ihrer Aufgabe, Klassifikationskriterien für die Unterscheidung und Beschreibung literarischer Textsorten zu finden. Die Untersuchung bestimmter Mittel, die in Mörikes Gedicht eine poetische Funktion haben und als solche noch nicht bekannt waren, kann darüber hinaus einen Beitrag zur Interpretation des Gedichts selbst leisten, z. B. im Hinblick auf den hier nicht weiter thematisierten *hängenden* Charakter der schönen Lampe, des Kunstwerks und – wenn man so will – des Schönen überhaupt.

Die Frage ist, ob eine solche textlinguistische Untersuchung eines literarischen Textes, die darauf abzielt, seine Strukturen der Literarizität empirisch herauszuarbeiten und dabei nicht nur linguistischen, sondern auch hermeneutischen Zwecken dient, zeitgemäß und gesellschaftlich relevant ist. Man kann darüber streiten, ob Literaturkritik und Literatur überhaupt noch zeitgemäß sind. Wäre es hier nicht sinnvoller gewesen, den Briefwechsel Staiger-Heidegger rein textlinguistisch zu analysieren, anstatt sich zum x-ten Mal mit Mörikes Gedicht zu beschäftigen? Etwa um stilistische Unterschiede herauszuarbeiten, die als deutliche Hinweise auf unterschiedliche Persönlichkeiten und Intentionen wirken und damit einen Beitrag zur (historischen) Höflichkeitsforschung zu leisten. Ein Beispiel hierfür wäre die unterschiedliche Verwendung von Modalverben und anderen Modalmitteln in vergleichbaren Situationen. So ist in Heideggers Text, der fast ausschließlich aus Aussagesätzen besteht, ein *apodiktischer* Stil erkennbar, der zudem zu einem *Kasernenstil* zu tendieren scheint, in dem u. a. die Modalverbformen *müssen* und Imperative häufig vorkommen und Verneinungen explizit ausgedrückt werden, wie die folgenden Beispiele jeweils aus dem 1. und 2. Brief an Staiger zeigen (Kursivsetzung i. O.; Unterstreichung M.F.):

> »Um mit dem ›scheint‹ in Mörikes Gedicht ins Klare zu kommen, muß man zunächst, aber zugleich rückwärts aufschließend für das ganze Gedicht, die beiden letzten Versen nach dem Gedankenstrich lesen. [...] Lesen Sie dazu Hegels ›Vorlesungen über die Ästhetik‹ 1835 nach, die Einleitung und das erste Kapitel des ersten Teils.« (Hegel 1835; Heidegger in Staiger 1971, S. 30)
>
> »Lieber Herr Staiger!/Ich danke Ihnen für den Brief. Er macht Ihren Vortrag durchsichtiger; er belehrt mich über Wesentliches, die Grundstimmung des Gedichtes, überzeugt mich aber nicht im Entscheidenden, in Ihrer Deutung des ›scheint‹ als videtur. Doch dies *ermuntert uns* zum Versuch, noch eine höhere Deutlichkeit in die Sache und unsere Auffassung in einen Einklang zu bringen./Dem zu dienen, muß ich doch ausführlicher antworten.« (Heidegger in Staiger 1971, S. 34)

In vergleichbaren Situationen wirkt Staigers Schreibstil entgegenkommender und insgesamt höflicher, indem er z. B. Aufforderungen durch das Verb *lassen* in Verbindung mit einem Infinitiv, als Hypothesen (durch Konjunktive) oder als Fragesätze formuliert. Beispiele aus dem ersten und zweiten Brief an Heidegger:

> »Lassen Sie mich mit dem Schluß Ihres Kommentars beginnen. Sie nennen Vischer den ständigen Berater Mörikes in den Fragen der Ästhetik und Poetik. Dann wäre Vischer wohl zuständiger als Hegel. Und was sagt Vischer vom Schönen?« (Staiger 1971, S. 32)
> »Hochverehrter Herr Heidegger!/Für Ihren außerordentlichen Brief hätte ich eigentlich nur noch zu danken, wenn nicht ein Mißverständnis darin zum Ausdruck käme, das mich nun doch bestimmt, von dem mir so freundlich zugestandenen Recht des Schlußwortes Gebrauch zu machen.« (Staiger 1971, S. 41)

Die Frage, die mich als Linguistin beschäftigt, ist also, ob es für die Linguistik sinnvoll ist, literarische Texte zu untersuchen. Die komplementäre Frage, ob die Linguistik einen Beitrag zur Texthermeneutik leisten kann, überlasse ich den Literaturwissenschaftler*innen. Die Frage ließe sich in dreifacher Weise präzisieren: Erstens: Ist es heute gesellschaftlich gerechtfertigt, sich mit Literatur und Stil zu beschäftigen, um literarische Werke als solche – womöglich als Klassiker – wahrzunehmen? Zweitens: Macht die Frage nach der Poetizität überhaupt noch Sinn? Wozu nach dem Ursprung poetischer Wirkungen fragen und sprachliche Belege dafür sammeln? Drittens: Kann man der Literatur heute noch eine gesellschaftliche Funktion zuschreiben, wie es zur Zeit der Staiger-Heidegger-Kontroverse der Fall war?

Ich bejahe diese Frage generell, ausgehend vom letzten Punkt: Staiger begründete in den 1950er Jahren sein Interesse an Literatur und Stil mit seinem Anteil am Menschlichen und seiner Lust an der Kunst. In seiner Tätigkeit als Literaturkritiker sah er als seine Aufgabe, »den Sinn für Dichtung lebendig« zu halten und »die Kunst des Schreibens« zu bilden (Staiger 1971, S. 21). Eine ähnlich bildende Funktion kommt der kritischen Auseinandersetzung mit literarischen Texten auch im digitalen Zeitalter zu, in dem im Vergleich zu Staigers Zeiten die Rezeption und Produktion schriftlicher Texte ihre Funktionen und Anwendungsbereiche erheblich erweitert haben, die von poetischen Texten jedoch weitaus geringer sind. Wenn Schreiben nicht mehr als Kunst begriffen wird, die es zu erlernen gilt, dann ist die Kompetenz, die aus der Auseinandersetzung mit literarischen Texten erwächst, eine unverzichtbare Ressource für den Umgang mit der Komplexität der Gegenwart. Zumindest im Bereich der universitären Ausbildung und insbesondere im Bereich der Germanistik ist es wichtig, verschiedene Verfahren aufzuzeigen, wie Gedanken formuliert werden, wie sie anders formuliert werden können, wie sie verborgen oder verschleiert werden. Die Einübung des komplexen Lesens und Verstehens, das literarische Texte erfordern und das sich am besten durch eine genaue Untersuchung der textuellen Beschaffenheit von Texten erschließen lässt, kann sich als Ressource erweisen, um auch nichtliterarische Texte kritisch lesen zu lernen und auf die Komplexität (oder Nicht-Komplexität) der Sprache zu achten, die viel mehr Bedeutung vermittelt, als die Wörter in Texten zu vermitteln scheinen (nach Staigers Vorstellung des Verbs *scheinen*!).

Interessenkonflikt M. Foschi gibt an, dass kein Interessenkonflikt besteht.

Literatur

Angelov, Angel Valentinov (2011): *Auf eine Lampe* von Eduard Mörike. Autonomität und Heterogenität der ›klassischen‹ Form. In: *Arcadia* 46(1), S. 73–98.
Auer, Peter (2013): Über den Topos der verlorenen Einheit der Germanistik. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik* 172, S. 16–28.
Ballestracci, Sabrina (2019): *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione Studio teorico e analisi di un caso esemplare.* Firenze: Firenze University Press.
Bär, Jochen A. (2021): Sprachwissenschaft als Sinnwissenschaft. *Quo vadis* (*potentialiter*), hermeneutische Linguistik? In: *Literaturwissenschaftliche Linguistik* 51, S. 569–588.
Bauer, Matthias/Knape, Joachim/Koch, Peter/Winkler, Susanne (2010): Dimensionen der Ambiguität. In: *Literaturwissenschaftliche Linguistik* 158, S. 7–75.
Betten, Anne/Fix, Ulla/Wanning, Berbeli (2017): Sprache in der Literatur. In: Anne Betten/Ulla Fix/Berbeli Wanning (Hg.): *Handbuch Sprache in der Literatur*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 455–474.
Carmello, Marco (2021): Heidegger come lettore. In: *Comparatismi* 6, S. 287–307.
DBW Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm auf CD-ROM und im Internet. In: http://dwb.uni-trier.de/de/ (13.01.2025).
De Angelis, Enrico (2000): *L'Ottocento letterario tedesco*. Pisa: Jsq.
DWDS Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. In: https://www.dwds.de/ (13.01.2025).
Eroms, Hans-Werner (²2014): *Stil und Stilistik. Eine Einführung*. Berlin: Schmidt.
Foschi Albert, Marina (2000): Il ruolo agente in *Peregrina* di Eduard Mörike. In: *Soglie* 3, S. 17–35.
Foschi Albert, Marina (2001): Questioni di ciclicità: gli occhi di Peregrina. In: *L'Oroptero* 4, S. 57–60.
Foschi Albert, Marina (2002): Linguistische Hermeneutik am literarischen Text. Ein Versuch über Eduard Mörikes lyrischen Text *Verborgenheit*. In: *Studi germanici* 40(3), S. 423–441.
Foschi Albert, Marina (2017): Grammatische Mittel im Vordergrund. Pronomen, die koordinierende Konjunktion *und*, die Negativpartikel *nicht* als Vehikel ambiger Poetizität. In: *Studia Linguistica* 36, S. 47–65.
Gadamer, Hans-Georg (1993): Text und Interpretation. In: Hans-Georg Gadamer: *Gesammelte Werke*. Bd. 2: Hermeneutik II. Tübingen: Mohr, S. 330–360.
Goethe, Johann Wolfgang von (1966): *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*. Berlin: BuchClub.
Grammis. Grammatisches Informationssystem. Leibniz-Institut für Deutsche Sprache (IDS). In: https://grammis.ids-mannheim.de/ (22.01.2025)
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1835): Vorlesungen über die Ästhetik. In: Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1832–1845): Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Berlin: Duncker und Humblot. 10. Bd. 1. Abtheilung.
Heidegger, Martin (1965): *Was ist Metaphysik?* Frankfurt a.M.: Klostermann. In: https://archive.org/details/wasistmetaphysik0000heid/mode/2up (17.01.2025).
Heidegger, Martin (1977): *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer. Stuttgart: Reclam.
Jakobson, Roman (2019): Linguistik und Poetik [1960]. In: Ludger Hoffmann (Hg.): *Sprachwissenschaft. Ein Reader.* Berlin/Boston: De Gruyter, S. 170–191.
Klein, Wolfgang/Winkler, Susanne (2010): Einleitung. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 40(158), S. 5–6.
Mayer, Birgit (1987): *Eduard Mörike*. Stuttgart: Metzler.
Mörike, Eduard (1984): *Sämtliche Gedichte.* München: Goldmann.
Müller, Hartmut (1998³): *Eduard Mörike. Lyrik*. Stuttgart/Dresden: Klett.
Oppert, Kurt (1926): Das Dinggedicht. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4, S. 747–783.
Plumpe, Gerhard (2014): Eduard Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe* im Wettstreit der Hermeneutik. In: *Diyalog* 1, S. 7–18.
Schrott, Raoul/Arthur Jacobs (2011): *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren*. München: Hanser.
Sega, Roberto (1989): Apparire o risplendere: lo *Scheinen* del bello. In: Emil Staiger/Martin Heidegger: *Disputatio hermeneutica*. Ferrara: Corbo, S. xi–xxiv.
Spitzer, Leo (1951): Wiederum Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*. In: *Trivium* IX 3, S. 133–147.
Staiger, Emil (1951): *Zu einem Vers von Mörike. Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger*. Zürich: Atlantis.

Staiger, Emil (1971): Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger. In: Emil Staiger: *Die Kunst der Interpretation*. München: dtv, S. 28–42.
Wild, Markus (2007): ›Schon unser Briefwechsel hat das Gedicht allzu schwer belastet‹. Staiger und Heidegger über Mörikes *Auf eine Lampe*. In: R. Klausnitzer und C. Spoerhase (Hg.), *Kontroversen der Literaturtheorie/ Literaturtheorie in der Kontroverse*, Bern: Peter Lang 2007, S. 207–222.
Wild, Inge/Reiner Wild (Hg.) (2004): *Mörike Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Hinweis des Verlags Der Verlag bleibt in Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutsadressen neutral.

Springer Nature oder sein Lizenzgeber (z.B. eine Gesellschaft oder ein*e andere*r Vertragspartner*in) hält die ausschließlichen Nutzungsrechte an diesem Artikel kraft eines Verlagsvertrags mit dem/den Autor*in(nen) oder anderen Rechteinhaber*in(nen); die Selbstarchivierung der akzeptierten Manuskriptversion dieses Artikels durch Autor*in(nen) unterliegt ausschließlich den Bedingungen dieses Verlagsvertrags und dem geltenden Recht.